

Μουσική καί άρχαιος Έλληνικός λόγος



Ή συγγένεια καί ή συνάφεια τῆς λειτουργίας τοῦ Λόγου (έννοεῖται τοῦ πραφορικοῦ) μέ έκεινή τῆς Μουσικῆς είναι δεδομένη, γιά όποια βαθιμίδα ή ίδιομορφία πολιτισμοῦ κι ἄν πρόκειται. Αὐτό προκύπτει απ' τό ὅτι, καὶ ὁ Λόγος καί ἡ Μουσικὴ είναι ἡχητικά «μορφώματα» πού παράγονται σκόπιμα, εἴτε γιά νά παραστήσουν σέ αὐτὸν πού τά παράγει, εἴτε καὶ γιά νά μεταφέρουν σ' ἔναν ἀλλο ή σέ πολλούς, μία «στημασία». Ή Μουσική καί ὁ Λόγος είναι, συνεπώς, μέσα ἐκδήλωσης καί ἐπικοινωνίας, πού ἔχουν κοινό συστασικό τόν χήο (μέ τά χαρακτηριστικά του: ὕψος, χροιά, ἔνταση καὶ διάρκεια) τά όποια συντίθενται μέ τὴν ἀρμογὴν ἥχων: μόνο μέ τὴ διαδοχὴ τους ὁ Λόγος, ἐνώ μπορεῖ καὶ μέ ταυτόχρονη χρήση τους (συνηχήσεις) ἡ Μουσική. Ο τρόπος μέ τὸν όποιο ἀρμόδονται οἱ ἥχοι, διαφοροποιεῖ, ὡς εἰδος, τὸν διαμορφωμένο Λόγο ἀπό τὰ σχήματα τῆς Μουσικῆς.

Αντ. Κ. Λάθδας
Μουσικοκριτικός

Η μελωδική (άκριβέστερα: ή μελική) γραμμή πού ή όποια δηπότε ανθρώπινη όμιλια όπωδηποτε διαγράφει δέν είναι δι. ταί και ή μελωδία στη Μουσική. Ο 'Αριστόδενος ο Ταραντόνος (310 π.Χ., «Άρμονικά»), μαθητής τού 'Αριστοτέλη (347 π.Χ.), την όνομαζε «λογώδες μέλος». (μελωδία τού λόγου) και διατυπώνει μία λεπτομερή περιγραφή της διαφοράς της από την καθαρώδη μουσική μελωδία. Τό θεωρεί, μάλιστα, όπαραίτο να γνωρίζουμε αυτή τη διαφορά, πριν άσχοληθούμε με τη μελέτη της καθαρώδης μουσικής μελωδίας.

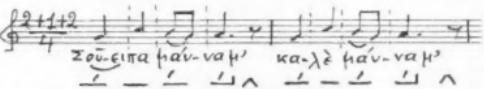
Η φωνή, γράφει ο 'Αριστόδενος, κινεῖται καὶ διὸν ὄμιλούμε καὶ διὸν τραγουδάμε. Καὶ είναι φανέρο διτὶ ή δέντητα καὶ ή θαύμητη τῆς φωνῆς ἐμφανίζονται καὶ στὶς δύο περιπτώσεις. Δηλαδή καὶ διὸν ὄμιλούμε καὶ διὸν τραγουδάμε η φωνή κινεῖται ὀλλοτε σὲ υψηλό καὶ ἀλλοτε σὲ χαμηλό ἐπίπεδο. Άλλα δὲν έχουμε τὸ ίδιο εἰδος κίνησης καὶ στὶς δύο περιπτώσεις. Όταν η φωνή κινεῖται ἐτοι ὥστε στὴν ἀκοή να φαίνεται ὅτι δὲν παραμένει σὲ μία σταθερή θέση, τὴν κίνησην αὐτὴν τὴν ὄνομάσμε **συνεχῆ**. 'Αντιβέτως, διὸν φαίνεται η φωνή νά παραμένει κάπου, κατόπιν νά μεταβαίνει σὲ ἄλλη θέση καὶ, μετά, πάλι. ἐμφανίζεται σὲ μιάν μάλι θέση ἐναλλάσσοντας κάθε τόσο τὶς θέσεις αὐτές, τὴν κίνησην αὐτὴν τῆς φωνῆς τὴν ὄνομάσουμε **διαστηματική**. Λοιπόν, ἔξακολουθεῖ νά ἐγειρεί ο 'Αριστόδενος, τῇ συνεχῇ κίνηση τῆς φωνῆς θά τὴν εἰπούμε ότι είναι η κίνηση τοῦ λόγου. Διότι, διὸν ὄμιλούμε, η φωνή διέρχεται από τὶς διάφορες θέσεις ψώους, ὥστε φαίνεται, ὅτι δὲν παραμένει σὲ καμιά από αὐτές, ἐνώ διὸν τραγουδάμε, η φωνή φαίνεται διὸν παραμένει κάθε τόσο σὲ μία ὄριμενη θέση ψώους. Σ' αὐτὴ τὴν περιπτώση, διὸν η φωνή είναι μία καὶ σταθερή σὲ κάθε τέτοια θέση, τόσο φαίνεται, στὴν αἰσθησή μας, ἀκριβέστερη ή μελωδία τῆς Μουσικῆς. Επομένως, τῇ διαστηματική κίνηση τῆς φωνῆς, θά τὴν εἰπούμε ότι είναι η κίνηση τῆς Μουσικῆς.

Παράδειγμα τῆς κάθε μιάς ὥπο τὶς κινήσεις αὐτές πού περιγράφει ο 'Αριστόδενος, δινούμε ἑδῶ μέ τὸν πρώτο πολὺ γνωστοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, τὸν ὅποιου, μάλιστα, ή μελωδία συνδέεται μὲ τὴν ἀρχαιοελληνική Μουσική δχι μόνον ώς διάρθρωσι φθόγγων, ἀλλ' καὶ γιατὶ ἡ μετρική τῆς φωνογραμμῶν καὶ οἱ ἐσωτερικοὶ ρυθμοί τοισμοί τῆς, ἀποδίδουν ἐναντίοφθαρτο Παιώνια 'Επιθατό:

Παράσταση τῆς «συνεχούς» κίνησης τῆς φωνῆς, μὲ τὸν στίχο αὐτὸν ὅπλως προφερόμενο, κατὰ ἐναντίον τοὺς ποικίλους τρόπους ἐκφώνησης οἱ όποιοι (ἀντίθετα ὥπο τις στὸ ἀρχαῖο «λογώδες μέλος»), είναι δυνατό στὴ σύγχρονη ὄμιλα:

Σου-είπα μάνα μ', καλέ μάνα μ',

Σ' αὐτό τὸ «λογώδες μέλος» μὲ τὶς καμπυλώσεις, πού τοῦ ἐπιθάλλουν οἱ τοινοί (ἐν μερὶ εἰδωματικοὶ) τῶν φρασιδίων, η φωνή κυλαῖται, σύρεται καθὼς «λελεπθότως διὰ τὰ τάχους» (Αριστείδης ο Κοιντιλιανός) διέρχεται τὸ διάφορα ύψη. Η ἡχητική συνέχεια δέν διακόπτεται παρὰ μόνον ἀπὸ τὸ «κόμμα», καὶ πάλι διαγράφεται παρόμοια κατόπιν. Ενώ στὴ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ:



ἡ φωνὴ δίνει ἀλλεπάλληλες, ἀλλά ὥρι συνεχόμενες, αὐτοτελεῖς ἡχητικὲς ὑποστάσεις. Είναι αὐτές πού ύποδηλώνονται, ἐδῶ, στὸ πεντάγραμμο, μὲ τὰ φθογγόδημα. Διακρίνονται μεταξὺ τοῦς ποὺ από τὶς χρονικὲς ἀείες ισεῖς ή ἀνισεῖς, ποὺ καλύπτει ἡ κάθε μία τους καὶ ἀπὸ τὴν ποιοτεπτηση σὲ διάφορα ύψη («συνχόντες» ψήνων) τόσο σαφῆ, ὥστε ἡ ὑπόσταση ἀπὸ τὴν μία στὴν ἄλλη, (τὸ «διαστήμα») νά ἔχει ἐναντίον ἀκριβή μαθηματικό προσδιορισμό. Αυτὴ ή «διαστηματική» κίνηση τῆς φωνῆς, είναι τὸ μουσικό μέλος, (Αλλ' ἀντιστρώφως, συμβαίνει καὶ ἡ ίδια ἡ μουσική ἐκφραστὴν ἐπιδόκωνει, για τὴ διαμόρφωση εἰδίκου ψώου, μὲ προσέγγιση τοῦ «λογώδους μέλους»), ὅποτε νοθεύει τὸ χαρακτηριστικὴ σφραγίδα τοῦ εἰδίκου τῆς μέλους μὲ «portamento» ή «glissando» κατὰ τὴ δυτικὴ ὄρολογία, δηλαδή γλιστρήματα τῆς φωνῆς ή καὶ μὲ παραστοικού, δύο τοὺς ἐλέγειν κανείς, φθόγγους τῆς ποὺ μικρῆς διάρκειας, τὶς «ἐπερισσεις», καθώς ὀλλα αὐτά, σὲ κατάλληλη σύμπραξη, τὰ αἰσθητοποιούμε σὲ κατηγορίες τῆς δικῆς μας παραδοσιακῆς Μουσικῆς καὶ καί εἰκείνης τῆς Ἐγγύς Ἀνατολῆς).

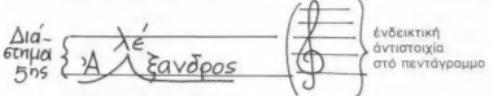
Αἱνότερος ἀργότερα ὅπο τὸν 'Αριστόδενο, πραγματεύομενος ίδια βασικά θέματα ἀλλὰ μὲ πρωτοτυπία καὶ σὲ πολλὰ ἐπαναλαμβάνοντας ἔκεινον, ο 'Αριστείδης ο Κοιντιλιανός (2ος ή 3ος αι. μ.Χ., «Περὶ Μουσικῆς»), περιγράφει μία «μέση» κίνηση τῆς φωνῆς, ἀνάμεσα στὴ «συνεχῆ» τοῦ «λο-

γώδους μέλους» καὶ στὴ «διαστηματική» τῆς μουσικῆς μελωδίας. Αὔτη ή μέση κίνηση τῆς φωνῆς, γράφει ὁ 'Αριστείδης ο Κοιντιλιανός, δανειζεται γνωρίσματα καὶ ἀπό τις δύο ὅλες. Είναι αὐτή, ἐξηγεῖ, μὲ τὴν ὄποια ἀπαγγέλλονται τὰ ποιήματα (ὑπενθύμισομε μία ἀνάλογη, οικεία σὲ μᾶς «μέση» κίνηση φωνῆς, τὸ «έκφωνητικόν» υφος τῆς Χριστιανικῆς Ἑκκλησίας). Πιὸ ἔξειδικευμένα ὁ Λογγίνος (250 π.Χ., «Ρητορικὴ Τέχνη»), μὲ τὶς ἐπαγγελματικὲς δηγίες του, συνιστά στοὺς ρήτορες νά μετέρχονται αὐτὴ τὴν κίνηση, ὅπαν θέλουν νά ποδωδουντον τὸν οίκον: «Οἰκτίζομεν δέ δει μεταξὺ λόγου καὶ ὡδῆς τὸν ἥχον ποιήσασθαι».

Ἐται λοιπον, οποια είδαμε, ή ἀνθρώπινη ὄμιλα ἐπιτείχει μουσικά στοιχεία, καθὼς τὰ ἔχουν περιγράψει ο

'Αριστόδενος καὶ ὁ 'Αριστείδης ο Κοιντιλιανός, μὲ τὴ πρακτικὴ συνεπικουρία τοῦ Λογγίνου. Πλησιάζοντας πλέον, συγκεκριμένως τὴν ἐλληνική, γιά τὸ ύψος της ὄποιας οἱ πληροφορίες ἐκεινούν ὅπα τὸν Πλάτωνα (399 π.Χ., «Κρατύλος») μὲ ἐνδειξεις γιά τὴ ἡχητικὴς ἐντύπωσίας τῆς προφορᾶς καὶ τὸν 'Αριστοτέλη («Περὶ Ποιητικῆς»), ἐπίστης γιά τὴν προφορὰ ἀλλά καὶ γιά τὸ ύψος καὶ τὰ χρονικὰ μεγέθη τῶν ςυλλαθῶν, (μὲ συναφεῖς πληροφορίες καὶ στὴ «Ρητορική»). Θε δούμε ότι τὸ χαρακτηριστικὰ μουσικὰ γνωρίσματα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ λόγου είχαν μιά τόσο τυπικά διαγραφόμενη μορφολογία, ώστε νά ἐπιδράσουν καὶ στὴν διαμόρφωση τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς Μουσικῆς, καθὼς αὐτή πορευόταν (ἐπι πολλῷ) συνυφασμόν μαζὶ του. Η αἵτια θρίσκεται στὸ ὅτι η ἀρχαία ἐλληνικὴ λέξη είχε ἴδιατερα **άντικεινεντικό** μουσικό σχῆμα. Μεταξὺ τῶν (όλιγων η πολλῶν) συλλαθῶν ποὺ σχηματίζουν τὴ λέξη, εἰχαμ στὸν ἀρχαίο ἐλληνικό λόγῳ της ἔξτης διακρίσεις: μία κατὰ κανόνα συλλαθή (στὴν περίπτωση τῶν ἐγκλίσεων καὶ δύο κατὰ περίπτωση), θρίσκεται σχετικῶς ποὺ πιο φηλά ἀπό τὶς ὅλες σὲ ἓν διάστημα πεμπτής «ἄες ἔγγιστα» (οπιειώνουμε: ἔαν ήταν ἀκριβώς, θα ἐπρόκειτο γιά σταθερὸ υψος μουσικού μέλους), τὴν ύπολογούτερο θινούσιος (301 π.Χ., «Περὶ συνθέσεως Ὁνομάτων»), ορίζονταις τὴν ἔκταση η ὄποια περιέκλειε τὰ διάφορα τονικά ύψη τῆς

όμιλιας: «Διαλέκτου μέν μέλος μετρεῖται ἐνὶ διασπήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα»· καὶ συμπληρώνει ὅτι δὲν ἐκτίνεται περισσότερο οὔτε «ἐπὶ τὸ ὄν» οὔτε «ἐπὶ τὸ θαύρῳ». Ωστε ἑκεὶ περίου, ἀνέθινε ἡ «δέξια» ὥπως:



Ἡ. μία συλλαβή ἀνέθινε όλιγο μόνον πιό φηλά ἀπό τίς ἄλλες καὶ ἀμέσως «περιεσπάτο». Ἐπέτρεψε πρός τά κάτω: «εὐθύς ἀρχομένην τὴν φωνὴν δέουτι τὸ ὑπτεῖν. κατατρέπει δέ ὡς εἰς τὸ βαρύ, οὐδὲν ἀλλοῦ ἢ μίνεν καὶ κράσιν ἀλλοῦ φίμοιν...» (Ἀράκδιος ὁ Γραμματικός. 2ος αἱ. μ.Χ., «Περὶ τόνων»). Ἡ διάδρομη αὐτὴ, ἐπομένως, χρειάζοταν σύνορο χρόνου γιά νά πραγματοποιηθεῖ. γι' αὐτὸν καὶ ἐμφανίζοταν μόνο σε μακρά συλλαβή τῆς λέξης, ἀφοῦ η δρασία συλλαβή της διέθετε ἔνα μόνο χρόνο. Πρόκειται ἐδῶ γιά τὴν «περιστομήνη»:



Οι ἄλλες συλλαβές δρίσκονταν σέ χαμηλά ἀπόπεδα καὶ ήταν οἱ «βαρείες» συλλαβές. (Στὸν Ἀριστοφάνην τὸν Βιζάντιον. 2ος αἱ. μ.Χ., ἀποδίδονται τά γνωστά σημεῖα, ποὺ δρίσκονταν σύνορα μποριούνται ἀπό τούς Γραμματικούς τῶν μεταγενεστέρων χρόνων γιά τὶς «δέξιες», τὶς «περιστομήνες» καὶ τὶς «βαρείες» συλλαβές, καὶ ποὺ διατηρήθηκαν καὶ στὸν νεοελληνικό γραπτὸν Λόγο). Ἀπὸ αὐτές τις διάφορες θέσεις τῶν συλλαβῶν σὲ τονικά ὑψη προέκυπτε τὸ μελικό σχῆμα τῆς κάθε μιᾶς λέξης. Ἀλλὰ ἕκτος ἀπό αὐτή τῇ διάκριση σὲ ὑψος εἰχαμε, στὸν ἀρχαῖο ἐλληνικό Λόγο, καὶ τῇ διάκριση κατά τὸ μηκός τῶν συλλαβῶν, γιὰ τὸ ὄποιο ἔγινε προηγουμένως ὑπανιγμός, ἔξ αφορμῆς τῆς «περιστομήνης». Ὑπῆρχε ἔνα ἐπίσης κατά κανόνα, σταθερό μῆκος ἔνος χρονοῦ ἢ δύο χρόνων τῆς κάθε συλλαβῆς μιᾶς λέξης. Ἀπὸ τὴ διάταξη τῶν συλλαβῶν κατά τὸ μηκός προέκυπτε τὸ ρυθμικό σχῆμα τῆς λέξης. Αὐτὸ λοιπόν, τὸ πλήρες μελωδικό καὶ ρυθμικό, σχῆμα τῆς λέξης, ἦταν κάτι πού ἐδίδετο ἀπό τὴ λέξη στὸν ὄμιλητη καὶ ὅχι ἀπό τὸ

όμιλητη στὴ λέξη. Ἐπρόκειτο, γενικῶς, γιὰ σχῆμα, γιὰ «μουσικό» σχῆματα λέξεων, ποὺ ἤταν κατά κανόνα, στοθερά. Διότι, κατά τὸν συνδυασμὸν τῶν διαφόρων λέξεων μέσα στὶς φράσεις καὶ τὶς προτάσεις, κάποιες αἵτες, ὑπὸ ὄρισμένες προϋπο-

᾽Η πρὸς τά ἔσω ἐπέκταση τῆς ἐλληνικῆς ἐρευνητικότητας, μὲ τὴν οποία ἡ ἐλληνική σκέψη ἀντικειμενικοποιοῦσε τὸν κόσμο ὀλόληρο, τὸν ἀνθρώπινο φορέα τῆς καὶ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό της, ἔκαμε ὥστε σαυτήθωσαν μία λανθάνουσα ὑπόσταση μέσα στὴ λωὴ τῆς Γλώσσας, ὡς αἰσθητικά καὶ συναισθητικά ἡ λογική ἀντικρίσματα τῆς, νά γίνουν συνειδητή, νά περιγραφοῦν μὲ σαφήνεια καὶ θεούσιότητα καὶ, ἐπὶ πλέον, νά χρηματοποιηθοῦν μὲ τρόπους πού ἀνταποκρίνονται στὴν ἰδέα τοῦ καλλους, συντηρώντας τὴν ἐλληνικότατο τοῦ ὑφους ἀλλὰ καὶ, μαζί, ἔξασφαλίζοντας τὴν ἐκφραστική εύστοχια στὴν Τέχνη τοῦ Λόγου.

Χαρακτηριστικό τοῦ πόσο ἔντονη ἦταν ἡ συνειδηση τῶν συαστικῶν τοῦ Λόγου, ποὺ ἀναφέρθηκαν προπομένων, ἀποτελοῦν οἱ ὅδηγες ποὺ δίνει ὁ Ἀριστοτέλης («Ρητορική»), γιὰ τὴ ρυθμική σύνθετη τῆς ὄμιλας (τοῦ Ρήτορα). Ἡ σύνθετη τοῦ ἐντεχνου πεζοῦ λόγου, διδάσκει ὁ Ἀριστοτέλης δέν πρέπει νά είναι οὔτε ἔμετρη — ὅπως δηλαδή στὴν Ποίηση — οὔτε δηρυμένη, ὅπως δηλαδή στὴν τυχαία ὄμιλα, διότι ὁ μὲν πρώτος τρόπος, θά φαίνεται προσποιτός καὶ ὁδ μάκανε νά προσθέσουμε τὸ μέτρο, δηλαδή τὸ ρυθμικό σχῆμα, ὁ δέ δεύτερος (δηλαδή ἔκεινος στὸν ὄποιον δέν υπολογίζονται καθόλου τὰ ρυθμικά σχῆματα), θά φέρει ὡς ἀποτέλεσμα κάτι τὸ δίχως ὄρια, κάτι τὸ άσφαρές. Καὶ καταλήγει διό τοῦ Πεζοῦ Λόγου (ἔννοειται ὁ ἐντεχνος) πρέπει νά ἔχει ρυθμό, ἀλλὰ ὅχι μέτρο. Κι αὐτὸ, διότι ἔναν ἔχει μέτρο, δηλαδή ρυθμικά σχῆματα ποὺ τυπικῶς ἐπαναλαμβάνονται, τότε θά είναι ποίημα. Επομένως, ὁ ρυθμός στὸν πεζό Λόγο, πρέπει νά δίνουν στὸν πεζό Λόγο, πρέπει νά είναι κάποια ἐλευθερία, νά είναι ρυθμικός, πάντατος ὅμως μέχρις ἔνος ὄριου. Καὶ ἀνάλητη, κατόπιν, ὁ Ἀριστοτέλης, ρυθμικά σχῆματα κατάλληλα πού νά μπορούν να δίνουν στὸν πεζό Λόγο, ἔναν τέτοιο θηματισμό ώστε νά φαίνεται συγχρόνως καὶ ρυθμικός καὶ ἐλευθερός διότι, ὅπως ἐπιμένει, ἡ κρήση τοῦ ρυθμικού σχήματος δέν πρέπει νά είναι συνεχής. Ὁ ρυθμός, λοιπόν, στὸν ὄποιο τελικώς καταλήγει, είναι ὁ Παιών, ἡ Παιών. Καὶ ἐπειγεὶ τὴν προτίμηση του αὐτῆς, μὲ τὸ ιδιότυπο σχῆμα τοῦ Παιώνων πού συνδυάζει τρεῖς δρασίεις καὶ μιὰ μακρά ἡ ἀντιστρόφως, (υυυ — ἡ — υυυ), ποὺ δέν δίνει μόνο τοῦ τὴν ἔντονη ρυθμική ἐντύπωση, δηλαδή δίδουν ἄλλοι ρυθμοί - όπως ὁ Δάκτυλος, μὲ μία μακρά καὶ δύο δρασίεις

(— ου) ή ὁ Ιαμβος μέ μία θραχεια



και μία μακρά (υ —) πλήρες μέτρο:



(υ — υ —) ή ὁ Τροχαιος μέ μία μακρά



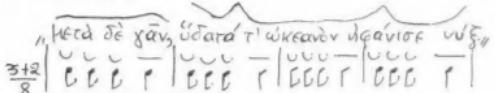
και μία θραχεια συλλαθή (- υ) πλή-



ρες μέτρο: (— υ — υ). Ή ρυθμική

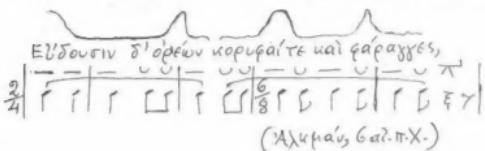


μορφή τοι Παιώνος, επανέρχεται δ' Ἀριστοτέλης, ειναι τέτοια πού μπορει νά διαφύγει από την προσοχή του ἀκροατή, ὃ όποιος δέν πρέπει ν' ἀπανσχολεται με τυπικά ρυθμικά σχήματα δταν ἀκούει τον Ρήτορα. (Σημειωνούμε πώς ὁ Παιών διασώζεται και σημειερ στην ἐλληνικη μουσική παράδοση, ίδωσ στων Ποντινων, των Κυπρίων και στη Μακεδονία και την Ηπειρο, δπου πιο συχνά είναι δ' χρονικώς διπλασίου Παιών «Ἐπιβατός, ἐνώ, ὃ ἀπλός Παιών έχει διαδοθει και στη λαϊκη Μουσικη των Βαλκανίων». Ἀπό τα δέλγατα χρήσεων τού Παιώνος, στον ἐντεχνο προφορικό λόγο, τόν ρητορικο, που δινει δ' Ἀριστοτέλης, παραβετουμε τη φράση «ὑπερα πάν τη γῆ, τούς ποταμούς και τον ὄκεανόν ἔκρυψε ή νύχτα», μέ παράσταση και ἐδώ τού μελικού διαγράμματος:



και μέ τα σύμβολα διάρκειας, πάλι στην παλαιά μετρική και στη νεοτερη μουσική σημειογραφία.

Μπορει λοιπον κανεις νά διερωθει δυτερα από τις πληροφοριες αυτές που προηγήθηκαν: σε μια Γλώσσα, της όποιας τα πιο στοιχειωδ κύτταρα, οι συλλαβές και οι λέξεις, είχαν ήδη σταθερα γνωρισματα, ένος μουσικου χαρακτηρα και μορφώνονταν ήδη μόνα τους σε σχήματα μουσικα και σ' εναν ἐντεχνο λόγο της Γλώσσας αυτής, όργανωμένο μέ μελωδίες και ρυθμούς που πρόσθαν μέσα απ' αυτόν τό διοιν, δπως:



πόσα θα είχε νά προσθέσει μία μουσική τέχνη στα πράτα της θήματα δταν — καθών εμφανίζεται στην ἱστορία της — ἔρχοταν νά μελοποιησει τόν λόγο αύτο: Μέ τέτοια δεδομένα, πρόγραμτη, αυτή η νεαρά τέχνη μοιάζει σα νά μην ἔρχοταν «ἀτ' ἔξω» για νά μελοποιήσει τόν λόγο, ἀλλα μάλλον σα νά έβγαινε μέσα από αυτό τόν ίδιο, ύπερεντας την τάση του νά σταθεροποιησει τους φθόγγους του — και, ἐπομένως, την ἔκφραση του — κατα έναν τρόπο ἀκόμη πού ἀντικειμενικο, ἀπό δο και ὁ ίδιος το κατόρθων. Γιασ αύτο νά ἀρχισε, ή νά τυποποιηθήκε, με τους «νόμους» με τους όποιους πρίν από τή γραπτη παράδοση, ἀπομνημονευειν ὀδόμενα τά θέσμια, όπως ἀκόμη στην ἐποχη του Ἀριστοτέλος οι Σκύθες «Ἀγάθωροι: «... πρὶν ἐπισταθαι γράμματα ἡδον τούς νόμους, δπως μι επιλάθυνταν ώστερ ἐν «Ἀγάθωροις ἔτι είλαθαν...», «Προβλήματα - δσα πέρι «Ἀρμονίαν», 28». Νά μεταφέρει δηλαδή, αυτή η νεαρά τέχνη — ἢ μάλλον αυτή η νεαρά τεχνική — τόν ἐντεχνο λόγο ἀπό την «συνεχή· κίνηση της όμιλας, στην «διαστηματική κίνηση της Μουσικης και νά τόν ἀποκρυπταλλώσει εκει. Και καθώς τίς είκεισ αύτή της μεταφοράς τίς είχε προετοιμάσει ή ίδια η Ποίηση, η Μουσική δέν είχε παρά νά καθηλώσει τους δι-

ταν ώς ή πιό φυσική και ή πιό κατα-
ξωμένη λειτουργία της, τήν όποια υπόλογιζαν πολύ περισσότερο από την «ψιλή», τή μόνο ένσργανη πρα-
κτική της — συνήθως με τη λύρα ή την κιθάρα και τόν αύλο — πού κι αυτής, πάντως, τά θήματα πειθαρ-
χουσαν στά σχηματισμαν από την Ποίηση «μέτρα». Ή ἀντιληφθει αυτή ήταν καθιερωμένη με τό κύρος ἐνός «δύσματος» τόσο, ώστε δταν υπερα πάπο πολύ καιρο ή Μουσική — ἀφού είχε ἀσκηθει στη σχεδόν συνταύτιση της μέ τόν έντεχνο λόγο — ἐπεχει-
σεις τή δική της πορεια, μορφο-
ποιώντας δηλαδή τόν ἐαυτό της σέ
ενα αύτοδύναμο μέσο ἔκφρασης,
ἀκόμα και δταν μελοποιούσε τόν λό-
γο (ἐπομένως παράλληλα μ' αύτόν
και δχ μέσο από τα σχήματα του),
Εξετάσκε όργισμενος ἀντιδράσεις,
όπως αύτές που διτιμετώπισε δέ
Ἐύριπιδης, δ' ὅποιος ὑπήρξε ἔνας πρω-
τοποριακός μελοποιος στήν ἀρχαία
έλληνη Μουσικη. Εκείνοι πού ἐπέ-
μεναν στην πολύ παλαια παράδοση,
δέν συγχωρούσαν στή Μουσικη δτι
δάιαφορούσι πλεον για τά ύψη και
τίς διάρκειες τών συλλαθών, δπως
της δινονταν ἀπό τό λόγο (ἀνάλο-
γες, σε μικρότερο βαθμό κατηγορίες
είχε δεχθει και η Ποίηση για χρονι-
κές, ἀπό μετρικές ἀνάγκες, μικροα-
θιερεοίς της), και δτι χειρίζονται τά
ύψη και τίς διάρκειες κατά τήν
προσωπική φαντασία και τούς ύπο-
κειμενικούς ἔκφραστοις στόχους
τού συνθέτη. Είναι γνωστή η σχετική
σάτιρα, που γίνεται στόν Εύριπιδη
για τούς λόγους αύτούς, ἀπό τόν
συντριπτικό Ἀριστοφάνη στούς
«Βατράχους», δπου διακωμαδεῖται
μια υπέρμετρη ἔκπταση που δίνει δέ
Ἐύριπιδης στή μακρά διφθόργγο ει
τής λέξης είλισσετε: «... ει ει ει ει ει
ει λίσσεται δακτύλοις φαλαγγες...».

Προφανώς, δ' Ἀριστοφάνης παρωδει στό σημειο αύτο μέ μελωδή συ-
στροφη, μέ την όποια, στή μελοποιη-
ση του στίχου, δ' Εύριπιδης υπερβαί-
νει κατά πολύ τήν κανονική, διχροη
διάρκεια τής συλλαθής, για νά ἀντα-
ποκριθει, μέ αύτο τό «μέλισμα» στήν
έννοια τού ρήματος είλισσον (πε-
ριστρέψω, περιτυλιγω), συμβολίζοντάς
την μουσικών. Και είναι ἐντονη η
ἀποστροφή που ἐδηλώνει για πα-
ρεμφερεις ἐλευθεριότητες, πάλι τού
Ἐύριπιδη, τριακόσια χρόνια ἀργότε-
ρα δ' Διονύσιος δ' Ἀλκιβαρασσεύς
(«Περι Συνθέσεων «Ονομάτων»), πα-
ρέχοντας ἔτοι και τή μαρτυρία δτι
διασώζονταν μέχρι τότε Εύριπιδεια
«μέλη». Σχολιάζει ένα ἀπόστασμα
ἀπό τόν «Ορέστην», δπου ή Ηλέ-

κτρα ἀπευθύνεται στόν Χορό με τους στίχους (διαφορετικούς κάπως έδω, σε σύγκριση με νεότερες έκδόσεις):

«Σίγα, σίγα· λευκὸν ἵνος ἄρβυλης
τίθετε, μή κτυπεῖτε
ἀποπρόβατ' ἔκειτε· ἀπό πρόμοι κοίτας.»

Οι ἀλευθεριότητες πού ἐπισημαίνει είναι οι ἑχητές: διτί οι τρεῖς πρώτες λέξεις μελωδούνται με τὸν ίδιο φθόγγο (ἀδονταν στὸ ίδιο τονικό ύψος) ἐνώ φυσικῶν ἔχουν καὶ δεξεῖς καὶ βαρεῖες συλλαβές, διτί ἡ δεύτερη (δευτέρην) συλλαβή τῆς «ἄρβυλης» είναι «δόμοτον» με τὴν (φυσικῶν βαρεία) τρίτη συλλαβή, διτί «τίθετε» ἔχει τὴν πρώτη συλλαβή βαρύτερη καὶ τίς ἄλλες δύο δέυτερονες, διτί τῆς λέξεως «κτυπεῖτε» ἔχει ἀφανισθεῖ ἡ περιπομπέν, καὶ οἱ συλλαβές ὅδονται στὸ ίδιο ύψος, καὶ διτί ἡ «ἀποπρόβατος» δέν παιρνεῖ τὴν δέξια τῆς μεσαίας συλλαβῆς, ἀλλὰ δύ τόνος τῆς τρίτης «ἐπί τὴν τετάρτην συλλαβὴν μεταβεθῆκεν».

Γιά τό ὅδιατερον ἐνδιαφέρον πού ἔχει ἡ ὥλη περίπτωση, καὶ γιά κάποια πού συγκεκριμένη αἰσθητοποίηση τῶν παραπτήρων αὐτῶν, ἔχειροιμεν ἀναπαράσταση τῆς μελωδίας αὐτῆς, σύμφωνη μὲ τίς παραπτήσεις τοῦ Διονυσίου καὶ ὥπωδήποτε, πού ἔδι προκαλούσει τὰ ίδια σχόλια ἀπό αὐτῶν. (Στὰ σημεια τῶν στίχων πού δέν σχολάζονται ἀπό τὸν Διον. Ἀλικαρνασσέα, ἡ μελοποίηση συντάσσεται μὲ τὴν προσωδία τοῦ Λόγου, κάποια «θεματικά» ὑπότυπωδας). Τὸ μέλος; συντίθεται στὸ «ἐναρμόνιον γένος».

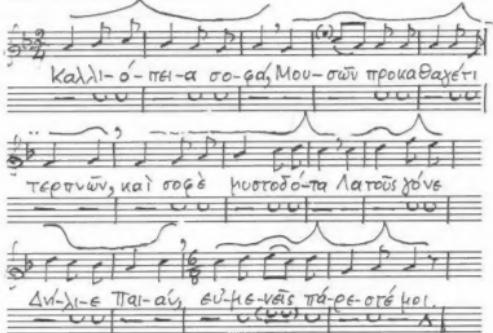
(ὅπου, μεταξὺ 2-4 καὶ 6-8 θαθιδών, διο μια «ἡμιτόνια»),

τό δόποιον χρησιμοποιούσις δὲ Εύριπος — καὶ πάντως στὸν «Ορέστην» ὀκριώδης ὅπως θεοιάνωνται ἀπό αὐθεντική μικρὸν ἀπόσταση χορικοῦ τῆς τραγωδίας αὐτής στὸν «πάπυρο τοῦ Αρχιδούκος Reiner». Τό διάγραμμα τοῦ φυσικοῦ «λογάδους μέλους» τῶν στίχων, σημειώνεται ἔδω καὶ γιά τὴν παραβολή του μὲ τὴ μελοποίηση:

Αὐτή, ἡ ἀπό τόση ἀπόσταση αἰώνων, κριτική τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἀλικαρνασσέως, ἀνέβρεται ἀπό τὸ διτί ἔκφραστε τὴν προσωπική του αἰσθητική «ἰδεολογία», είναι σύμφωνη μὲ τὴν ἀνακύληση πρὸς τὰς παλαιότερες ἀντιλήψεις, γιά τὸ «ἡμας» τῆς Μουσικῆς, ἀνακυκληση πού φαίνεται νὰ κάλυψε μιὰ μακρὰ περίοδο (περι-

πού δύο ἑκατονταετίες π.Χ. καὶ μ.Χ.), στὸ κέντρο τῆς οποίας βρισκόταν ἡ ἐποχὴ τοῦ συγγραφέα. Από τὴν ίδια περιόδο, ἀλλωστε, προέρχονται καὶ τὰ ποι ἀρτρία ὑπόλειμματα τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μελοποίας πού ἔχουν διασωθεῖ, μετὰ τὰ οποία καὶ δηλωνεταὶ «ἔμπρατα» ἡ ἐπικράτηση ἐνός νεαύστηρου ὑφους πού ἁνασυνδέει τὴ μελοποίηση μὲ τὴν προσωδία τοῦ Λόγου. Ἐνδεικτικό είναι αὐτὸ τὸ «Προσώπιαν» τοῦ μουσικοῦ Διονυσίου (1ος αι. π.Χ. ἡ μ.Χ.) — δχι τοῦ Ἀλικαρνασσέως — καθὼς τηρεῖ ἀπόλυτώς πιστά τὶς συλλαβικές δάρκειες καὶ σχεδὸν πάντοτε πιστά ἀντίστοιχει στὴ μελική καμπύλη αὐτῆς, πού, ὑπενθυμίζουμε, μόνος του θά διέγραψε ἐάν ἀπλῶς προφερόταν, ὁ μελοποιούμενος Λόγος:

αιώνα, ὁ «κατά τεκμήριον» πρώτος που μέχρι τώρα γνωρίζουμε. Ἡ σύμπτωτη μοιάζει νά είναι συμβολική γιά τὴν ἀδιάκοπη συνέχεια τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς στὸν χρόνο καὶ γιά τὸ διτί ὃ κάσμος πού ἔφευγε ἑξακολουθούσης νά διαμορφώνει μετὰ τὴν αἰσθητικὴ τῶν ἑκραστικῶν τοῦ μέσων τὴ λατερπτικὴ Τέχνη τῆς νέας θρησκείας πού είχε ἀθέλε. Αύτὸ τὸ δύμῳ τεκμήριο χειρισμοῦ τοῦ Λόγου, ἀπό τὴ Μουσικὴ ποτὲ τὸν μελοποιεὶ, δείχνει σάν νά ἐντάσσεται σὲ μία συγκρατημένη στροφή καὶ πάλι πρὸς κάποια αὐτοτελὴ ἐπέξεργασία τῆς μελωδίας, πρὸς μία καὶ πάλι ἐγκατάλειψη τῆς ἀπόλυτως πειθαρχημένης στὸ Λόγο μελοποίας. «Ἄλλα καὶ δυνατόν νά ἀποτελεῖ δείγμα ἐνός ἥπη τῶν σχηματισμένου

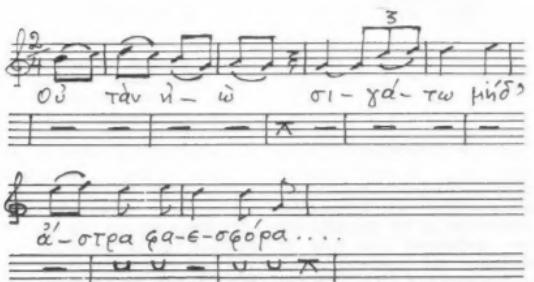


Τό ιστορικῶν τελευταίο ἀπό δσα ἔχουν θρεθεῖ μέχρι σήμερα κατάλειμμα ἀρχαιοελληνικῆς μελοποίας, γραμμένα στὴ δική της «παρασηματική», συμβαίνει νά είναι ἔνας χριστιανικός ύμνος (τέλους τοῦ 3ου

ὑφους, δμοιου μὲ ἑκείνο πού, ὄργδτερα, στὴ θυλαντινή Μουσική, ὄνομαστηκε «Είρμολογικόν», τὸ οποίο δέν ἐπιδέχεται περισσότερους ἀπό δύο μουσικούς φθόγγους στὴν κάθε συλλαβή τοῦ μελοποιούμενου στίλου»).

χου — δριον τό δόπιον ἐπίστης δέν υπέρβαλνε καὶ ὅ μυναίσ αὐτός. Παραθέτουμε τὴν ἀρχήν του, χωρίς αὐτή τῇ φορᾷ, τὸ συγκριτικό (ὅλως πάντοτε σωματικόν), διάγραμμα τούτου «λογάδους μέλους», ἀφοῦ σ' αὐτήν τὴν ἐποκὴν ἡ «μελωδία» τούτου ἐλληνικού λόγου περνούσας τὰ μεγάλα τῆς μεταβολές πρός την νεώτερη ἔξελιθη τῆς. Σημειώνουμε ὅμως τις χρονικές, μετρικές ἀλλαγές, οἱ ὁποίες γίνεται φανερό διτί υπολογίζονται στὸ σύνθετο αὐτῷ:

Εδώ, οι δύο μουσικοί φθεγγόνται έπάνω σε μια αυλακή θαρρονός, αλλά ημερανίζονται μάρον στις, πάντως διάφορες, μακρές συλλαβές, ένων στό τελετεία «Ειρηνολόγια» ειδούς δέν γίνεται πλέον τέτοια διάκριση (άκοντα, δημιού, ούτε και σε Εκκλησιαστικά μέλη πού θεωρούνται παλαιότατα – όπως, για παράδειγμα, με την άσθμασμετη μετρικών μελωδική πλοκή του, τό «Φάς Ηλαρών», καθώς τουλάχιστον από την πρώτη



(Τό μέτρο, ἀν καὶ οἱ δημοσιευμένες μεταγραφές ἔχουν τῇ σύγχρονῃ ἐνδειξη 4/4, νομίζουμε ὅτι πρέπει νά θεωρηθεί ὅπως τό σημειώνουμε, ὡς 2/4. ἀναπαιστικό (uu) —

τό όποιο, μάλιστα, ή παράδοση ἀποδίδει σὲ μελοποιο του Του αἰώνα). Οι διδυμοὶ φθέγγοι τοῦ ὑμῶν αὐτοῦ, μὲν τούς μικρούς κυματισμούς τους, καὶ οἱ ἀντίθετοι τῶν αὐτοπτῶν ρχαῖγματα φθόγγων (στις μόχρονές τους συλλαβέες), κρατοῦν τὴ μελῳδία

του σε μία λεπτή ισορροπία άνάμεσα στό «εύμελές», μελισματικό και στό «ευθρυμόν», τό δίχως διανθίσματα υφος. Τήν κάνουν ένα σύμπλεγμα άπο προσεκτική έλευθεριότητα και διλιγαρκή συντηρητισμό.

Όπωδηπότε, τό εύρημα αυτό (1884, στις άνασκαφές του) «Ούερνγουχός της Αιγύπτου από τούς Grenfell και Hunt», με τη μέχρι στιγμής μοναδικότητά του, διοριζείται τό χώρο στόν οποίο μπορεί να διερευνήσης κανείς τις σχέσεις Μουσικής και όρχαισιος Ελληνικού Λόγου. Άφουν άπο τούς έπομενους αἰώνες, ἡ Ἑλληνικός λόγος συνεχίζει ταχύτερα τις ἀνίσομερεις, μεταπλάσεις του, όπως μέχρι τώρα, που αφίνεται την προσωπική ιδωθή ποτι «ἀρχαίον Ἑλληνικοῦ».

Music and Ancient Greek Speech

A.K. Lavdas

The relation of oral Speech to Music is a commonly accepted fact. Both Speech and Music are based on musical «formations» purposefully produced in order to transmit a certain «meaning» either to the producer or to another person. They are vehicles of expression and communication that share a common element, the sound and are composed of time combinations. However, the way of these combinations differ from Music to Speech. Aristoxenos the Tarantine calls «*λογίδες μέλος*» (= melody of speech) the musical diagram of Speech and thoroughly distinguishes the «perpetual movement» of voice present in Speech from the «movement in intervals», the characteristic of Music. In ancient Greek Speech the «*λογίδες μέλος*» had and objective substance of its own. It was the product of the musical scheme of each word that possessed various «tonic pitches» and duration of syllables. This scheme could be transformed by the change of «case» of a noun (nominative, genitive, etc.), by the «tense» of a verb (present, past, etc.), by the adjacency to other words, etc. These transformations were dictated by an objective aesthetic prevailing in Greek language and not by a personal, subjective expressive need of the speaker. Thus, the typical musical schemes of the ancient Greek Speech were a most suitable and facile material for music composition, since the melody set to this Speech remained for long a mere repetition of its diagrams; it simply had to transfer them from the «perpetual movement» of Speech to the «movement in intervals» of Music. Until the early Christian years the relation of Music to Greek Speech presents a recurrence: it is emancipated from this «subordinate» to Speech function and again it resumes to play its old, subservient role.



΄Απόσπασμα χορικοῦ ἀπὸ τὴν Τραγῳδία «Ορέστης» τοῦ Εύριπιδου.

Το πάπιρος βρέθηκε στη συλλογή του Αρχαιούμου Ράινερ της Αύστριας. Είναι αντίγραφο των μέσων χρόνων του 1ου μ.Χ. αιώνα. Μέτρο του κειμένου: δοχμιακόν. Γένος του μέλους: έναρμπονίον. Οι φύδογοι που χωρίζουν το άδόμενο κείμενον ανήκουν στην όγδανική συνοδεία.